

Antonio García de León Griego, comp. *Fandango. El ritual del mundo jarocho a través de los siglos*. México: CONACULTA / IVEC / Programa de Desarrollo Cultural del Sotavento, 2006; 312 pp.

Fandango, el último libro de Antonio García de León, representa el desarrollo más reciente de los estudios sobre el son jarocho que el autor ha llevado a cabo durante décadas. Si, como dice la presentación, el fandango jarocho es el resultado de una “decantación cultural” de “aspectos históricos, musicales, literarios y sociales” (11), en este libro se encuentra, decantado a través de sucesivas reflexiones, el pensamiento que García de León ha generado desde artículos como “El Caribe afroandaluz: permanencias de una civilización popular” (1992) y “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial” (1994), hasta su libro *El mar de los deseos. El Caribe hispano-musical: historia y contrapunto* (2002).¹ Su obra es una referencia obligada para estudiar el tema y destila un saber generado tanto por el camino de la investigación académica como por el de la biografía y la historia familiar. García de León es músico, ejecutante de sones, además de investigador, alumno del ya mítico don Arcadio Hidalgo y nieto de una “frágil bailadora de fandango, transportada zapateando sobre la tarima por las calles de Jáltipan” (3), como reza la dedicatoria. Las dos vertientes, académica y familiar, se unen en Eulogio Aguirre Santiesteban, *Epalocho*, cronista de Jáltipan a principios del siglo XX y tío abuelo del autor, quien aparece antologado en la tercera parte del libro. La obra se compone de tres partes: un extenso estudio introductorio, un “cancionero posible” y una antología de documentos “hasta ahora dispersos o poco conocidos” (11).

El estudio introductorio (que es donde más se percibe la mencionada “decantación” del pensamiento del autor con respecto a sus anteriores trabajos) se distingue por su amplio alcance: por un lado, cronológico

¹ “El Caribe afroandaluz: permanencia de una civilización popular”. *La Jornada Semanal*, 12 de enero, 1992: 27-33; “Contrapunto barroco en el Veracruz colonial”. En Bolívar Echeverría, ed. *Modernidad, mestizaje y ethos barroco*. México: UNAM, 1994, 111-130; *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical: historia y contrapunto*. México: Siglo XXI, 2002. Para este último, véase la reseña de Raúl Eduardo González, en *RLP* III, 2: 181-189.

(del siglo XVI al XX); por otro, en términos del abanico de fuentes documentales y estudios críticos consultados, así como de la riqueza de referencias cruzadas al interior del libro, que logra una excelente cohesión y coherencia. Muy al principio, el autor nos plantea un resumen del desarrollo cronológico que irá desglosando:

Podemos decir que en los primeros dos siglos de la colonia se consolidaron en Nueva España formas culturales marcadas fuertemente por el mestizaje [...]. El siglo de la colonización, el corto siglo XVI, preparó los ingredientes y los puso sobre la mesa, y el siglo de la aculturación y el mestizaje, el XVII, les dio su sabor particular.

Pero ya para finales del siglo XVIII, las regiones fueron adquiriendo poco a poco su propia identidad, y hubo un gran proceso de popularización de la música y las danzas [...]. La “pedacería” que fue llegando de España, Cuba, el Caribe y de otras regiones europeas, interactuó enlazando comarcas hasta el siglo XVIII, hasta fijarse regionalmente en el siglo XIX (14).

La discusión sucesiva dejará en claro que los siglos no marcan cortes netos y que cada uno se traslapa en el siguiente. García de León no abandona el concepto de *Colonia*, con todo lo que implica (la conquista violenta e imposición de un sistema político y económico, así como de patrones de población, por ejemplo), frente a cierto revisionismo histórico que quisiera borrarla en favor de un más glamoroso *virreinato*.

En paralelo a una historia de los hechos, el autor se esfuerza por señalar una historia del discurso: el conjunto de miradas, percepciones y representaciones que se han ido cristalizando alrededor de su objeto de estudio, contribuyendo indisolublemente a su conformación. Así, por ejemplo, hace referencia a “las imágenes que la sociedad española se hacía de ‘los negros’” (28, n. 32); destaca cómo las “intenciones didácticas, surgidas de [la Revolución], se van a nutrir de un folclor reinventado al calor del nacionalismo” (33); analiza “las nuevas construcciones de la identidad, lo que involucran las modernas representaciones de lo jarocho en ferias, encuentros y festivales” (58). Al presentar una antología de documentos, García de León explica que nos encontramos frente a “tres niveles de aproximación al fandango: el de la gente de paso, el de los cronistas locales y el de los musicólogos nacionalistas”, con su “diversi-

dad de miradas nacionales y extranjeras” y, por consiguiente, sus “diversas perspectivas” (97), que, con el tiempo, llegan a ser opuestas. Por ejemplo, obsérvese el cambio de juicio acerca de la relación entre lo jarocho y lo andaluz en la crónica de un fuereño, en 1825, y en la crítica que hace un cronista local de la película *A la orilla de un palmar*, de 1937. Entre las dos opiniones media más de un siglo de intensa construcción de nacionalismo cultural:

Creía hallarme en España, en Jerez de la Frontera, porque hablaban puro andaluz, con aquel ceceo que les es propio y el andar jaque y fanfarrón. No podían negar que eran descendientes de aquellos andaluces que fueron a la conquista de México con Hernán Cortés (127).

El autor quiso filmar las costumbres veracruzanas sin conocerlas bien. [...] Los actores de la cinta no hablan en jarocho, sino en un modo andaluz o cubano, que resulta inaceptable por completo (247).

La tesis fundamental del autor es que la historia del fandango veracruzano se construye, literalmente, sobre la marcha, es decir, en movimiento, moldeándose en los viajes y recorridos que trazaban las rutas del orbe cultural hispano-caribeño: “Estas manifestaciones culturales marcaron la existencia de circuitos trasatlánticos e interiores de ir y venir de músicos y comediantes, trayectos continuos sobre los que se tejieron también las conspiraciones políticas, la vida cotidiana” (17). Por ejemplo, la ruta del teatro, influencia importante en la conformación del acervo literario y musical del son jarocho: “la ruta Cádiz-La Habana-Nueva Orleans-Veracruz-Puebla-México, trayendo las últimas novedades de Europa y el Caribe” (16).

El apartado “El mundo jarocho y los veneros de la fiesta” (18 ss.) acerca el *zoom* específicamente a Veracruz y a los procesos espaciales, sociales y raciales que subyacen a la definición de su cultura. El autor vuelve a insistir en la importancia de los siglos XVIII y XIX:

Los primeros fandangos de tarima, los que podemos distinguir como propiamente jarochos, con su protocolo y sus sones asociados, aparecerán desde mediados del siglo XVIII, que es una época de consolidación

de las regiones de todo el país [...]. El son [...] se protocolizó alrededor de la tarima a lo largo de ese siglo y del XIX (24).

La primera mención que conocemos del término *fandango* se remonta a 1767 y aparece en una denuncia ante la Inquisición de Joseph Domingo Gaitarro, natural de Córdoba u Orizaba: “pregonero itinerante” acusado de bígamo; “cantador y tocador, y sabe algunas relaciones que echa en los fandangos y es muy fandanguero” (31, n. 41). García de León hace notar que la figura del músico profesional también se forma en esa época:

Por estas redes sutiles de la actividad fandanguera se transmitía también la fama y prestancia de muchos buenos músicos y trovadores, algunos de los cuales se convertían en itinerantes, en fandangueros transhumantes, músicos profesionales que recorrían el mundo jarocho (31).

De allí que sea un falso problema contraponer lo “tradicional” a lo “comercial”, trampa en la que suelen caer los folcloristas: la profesionalidad de los músicos es más antigua y más tradicional de lo que generalmente se piensa. El autor profundiza en este problema al abordar, en un análisis breve pero acucioso, el fenómeno del “nuevo folclor urbanizado” de los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, y apunta:

Coincidiendo con el éxito comercial del son regularizado, los fandangos tradicionales empezarán a extinguirse, sobre todo en el Barlovento y el Veracruz central —justo allí de donde procedían los músicos integrados al nuevo estilo—, cortándose muchos de los hilos que unían la tradición rural con el virtuosismo profesional (34).

“El campo armónico” reseña las características instrumentales y, en general, musicales del son jarocho. Incluye un “Enlistado de 106 sones y cantares jarochos” (43 ss.), clasificados según el modo de la melodía, la forma del baile y el tema de las coplas. La clasificación resulta bastante útil como esquema de referencia, aunque no sea exhaustiva, como todas las que hasta ahora se han intentado (no incluye, por ejemplo, el son tuxtleco *El zopilote*). “La poética del cancionero regional”, por su parte, se concentra en el aspecto literario, sobre todo en el rastreo del origen de

algunas coplas del son jarocho en la literatura del Siglo de Oro. Como botón de muestra, véase el evidente parentesco entre una copla y los versos de un entremés de Calderón de la Barca:

Quiero decir y no quiero
decir a quién quiero bien:
porque si digo a quién quiero,
ya van a saber a quién,
y eso es lo que yo no quiero:
decir a quién quiero bien.

*Yo quiero bien;
mas no he de decir a quién.*

Es tan sagrado el respeto
de la hermosura que adoro,
que se ofende mi decoro,
aún dentro de mi conceto.
Morir y callar prometo,
y si el callar y el morir
por señas he de decir,
mi fineza y su desdén.

*Yo quiero bien;
mas no he de decir a quién (51 y n. 87).*

El breve apartado “Desparramando mudanzas: el lenguaje de los pies” esboza una descripción de las características rítmicas y coreográficas del baile zapateado. “La reinención de las tradiciones”, sección que cierra la primera parte del libro, también es muy breve. Se ocupa de los últimos avatares del son jarocho en la época contemporánea, sin realmente profundizar, lanzando más bien interrogantes cuyas respuestas apenas se esbozan y que sugieren la necesidad de un seguimiento futuro.

“Un cancionero posible” es, en la intención del autor, un ejemplo de “uno de los tantos cancioneros posibles dentro de un repertorio amplísimo” (61). Las coplas incluidas en el libro — en esta y otras secciones — constituyen uno de sus aciertos en términos de lectura placentera, y tam-

bién de valor documental. Se extraña un poco que el autor no comparta su erudición, es decir, que no haga un puntual registro de las fuentes y procedencias de las coplas.

La tercera y última parte del libro —la antología de documentos— es la más amplia y, en cierta forma, representa la base, justificación y razón de ser de la obra. La gran mayoría de los textos, ordenados cronológicamente, son crónicas de viajeros (nacionales y extranjeros) del siglo XIX, a las que el autor, como ya vimos, atribuye una importancia clave. Aparte, se incluyen una relación satírica de fines del XVIII, procedente de un expediente inquisitorial; un fragmento de novela de principios del XX; algunas crónicas del mismo siglo, y tres trabajos musicológicos. En este punto, me limitaré a hacer algunos señalamientos parciales, pues es imposible agotar en una reseña la riqueza informativa que puede extraerse de esta valiosa recopilación. Se puede apreciar, por ejemplo, el origen tradicional de una costumbre que posteriormente cayó en desuso en los fandangos, para sobrevivir en la estilización de los ballets folclóricos: el anudar y desanudar con los pies, al ritmo del baile, una tela en un moño (161). Muchas de las crónicas, así como el fragmento de ficción, destacan los aspectos más novelescos (y hasta folletinescos) del fandango: los galanteos a las mujeres y los duelos de versadores repentistas que, a la menor provocación, pasaban de los versos a los puños o a las armas de filo: “Apartáronse los músicos porque sabían por experiencia cuán expuesto era aguardar el principio del combate” (146). En otros textos, el tema es abordado desde una vertiente humorística, como en los encantadores romances burlescos de José María Esteva (167 ss.), o en el siguiente pasaje de la crónica de Gabriel Ferry, que reproduzco extensamente por ser muy revelador de cierta bravuconería escénica, heredera del teatro barroco:

Fiel a la costumbre de los suyos, que no dejan nunca de llamar la poesía al auxilio de su valor, cantó, con voz más fuerte que armoniosa, lo siguiente:

A ese mi competidor
dile que llevo cortante;
si tiene *jierro* y valor,
que se me ponga delante.

Al concluir, sacó su afilado machete y empezó a hacer el molinete con él. Imitando su ejemplo, desenvainé mi sable. Un combate en este sitio solitario, sin más testigos que las aves, tenía algo de caballeresco; pero los caballos que montábamos correspondían tan poco a nuestra disposición belicosa, y era su aspecto tan grotesco y pacífico, que en el momento mismo de cruzar las armas y al mirarnos cara a cara, no pudimos mantener nuestra formalidad. [...] El jarocho me tendió la mano y, al renovar su satisfacción, añadió:

– Además de no haber motivo para abatirnos, tengo otro desafío pendiente y hubiera faltado a un grave deber metiéndome en esto antes de haber arreglado lo otro (138).

Son muchas las coplas que el libro reúne. La siguiente copla de despecho –cantada en caso de falta de generosidad hacia los que en diciembre van de casa en casa entonando villancicos navideños a cambio de dinero o bebida, tradición llamada “La rama” – vuelve a dar testimonio de la corriente humorística que late en la tradición jarocho:

Ya se va la rama
con todo y bandera,
porque en esta casa
tienen cagalera (266).

Podemos vislumbrar en las coplas jarochoas los ecos de una tradición hispánica que no se limita al Siglo de Oro. El encuentro de una resonancia (tópica y rítmica) entre una copla y un poema de Federico García Lorca ubica al poeta dentro de esa misma tradición:

Zacatito verde,
rociado de trigo,
si usted no se casa,
se muere de frío (229).

Tengo mucho miedo
de las hojas muertas,
miedo de los prados
llenos de rocío.

Yo voy a dormirme;
si no me despiertas,
dejaré a tu lado
mi corazón frío.²

La bibliografía es muy extensa y está convenientemente dividida en “Archivos consultados”, “Fuentes de época” y “Libros y artículos”. Se echa de menos la presencia de otros instrumentos que hubieran facilitado el uso del libro como herramienta de investigación; por ejemplo, un índice onomástico y otro analítico. Tal vez esta sea una de las limitaciones del libro, junto con las ocasiones en que falta la indicación de fuentes (la mayoría de las coplas y algunos otros elementos, como la anécdota de la cantante amante del virrey, en la página 17). Por lo demás, se trata de una obra rica y sugerente, de apasionante lectura, que indica caminos y rutas a seguir para entender y disfrutar la tradición *sonera* de Veracruz.

CATERINA CAMASTRA
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

² Federico García Lorca, “Aire de nocturno”. En *Romances y canciones*. Madrid: Mondadori, 1998, 7.